



# **ТЕКСТ ЯЗЫК ЧЕЛОВЕК**

**Сборник научных трудов  
VIII Международной  
научной конференции,  
посвященной 70-летию Победы  
в Великой Отечественной Войне**

**В двух частях  
Часть 2**

Министерство образования Республики Беларусь

Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований

Представительство Россотрудничества в Республике Беларусь –  
Российский центр науки и культуры в Минске

Белорусское общественное объединение преподавателей русского языка и литературы

Мозырский государственный педагогический университет имени И. П. Шамякина

Белгородский национальный государственный исследовательский университет

Московский государственный областной гуманитарный институт

## ТЕКСТ. ЯЗЫК. ЧЕЛОВЕК

Сборник научных трудов

В двух частях

Часть 2

крестам / Поют хвалу колокола... / Я слишком ясно поняла: / «Ни здесь, ни там... Ни здесь, ни там»...

Стихи о Родине исполнены всеохватывающей страсти и безмерной любви на протяжении всего творчества М.И.

Цветасвой, которая не отделяет свою судьбу от судьбы России.

#### Литература

1. Телия, В.Н. Наименование РОДИНА как часть социального концепта «Patria» в русском языке / В.Н. Телия // Языковая категоризация: материалы круглого стола, посвящ. юбилею Е.С. Кубряковой по тематике ее исследования. – М., 1997.
2. Саакянц, А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А.А. Саакянц. – М., 1999.
3. Маслова, В.А. Поэт и культура: концептосфера М. Цветасвой: Учебное пособие / В.А. Маслова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.

УДК 821.161 1.09

### ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Т.И. Тверитинова  
(Киев, Украина)

*В статье рассматривается петербургский текст в творчестве М.Ю. Лермонтова (на примере произведений «Княгиня Лиговская», «Сказка для детей», «Штосс»). Исследуются субстратные элементы природной сферы (климатическо-метеорологическая специфика), духовно-культурной сферы (осмысление петербургской мифологии XVIII века). Выделяются смысловые доминанты в произведениях (портрет, зеркало), мифопоэтика чисел, мотив карточной игры. Прослеживаются интертекстуальные связи с петербургскими повестями Н.В. Гоголя.*

Трудно назвать другой город, который с момента своего основания был овеян таким множеством легенд и изобращался в таком эмоциональном диапазоне, как Петербург. Бытовавшее лишь в городском фольклоре XVIII века негативное восприятие северной столицы прочно вошло и укрепилось в литературе XIX века, и связано было с именами Пушкина, Гоголя, Достоевского и многих других писателей. Именно в XIX веке, на рубеже 20–30-х годов, начал складываться петербургский текст русской литературы, в котором северная столица рассматривалась не как обычный город, потрясший писательское воображение, а как «самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство, противопоставленное тем разным образам Петербурга, которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной жизни» [1, 6].

По мнению В.Н. Топорова, в создании этого текста можно отметить «исключительную роль писателей – уроженцев Москвы (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Григорьев и др.) и – шире – не-петербуржцев (Гоголь, Гончаров, Бутков, Вс. Крестовский и др.) во-первых, и отсутствие писателей-петербуржцев вплоть до заключительного этапа (Блок, Мандельштам) во-вторых» [1, 15]. Следовательно, восприятие Петербурга писателями шло не изнутри, а извне, из России в целом и из Москвы в частности. В данном случае Петербург выступал не как обычный город, потрясший писательское воображение, а как некий категорический императив совести.

В творчестве М.Ю. Лермонтова петербургский текст начинает формироваться с 1836 года, когда поэт приступил к работе над социально-психологическим романом «Княгиня Лиговская». К тому времени в литературе уже сформировались понятия «Пушкинский Петербург» и «гоголевский Петербург», каждое из которых явилось конденсатором представлений писателя об окружающей петербургской действительности. Однако литераторов-современников и писателей последующего времени (в частности, 1840-х годов) привлек не пушкинский образ города, в котором автор объединил традицию классической литературы с фольклорной, а гоголевский Петербург как город фантазмагорический, приобретающий черты нереального пространства. Именно под влиянием гоголевского мифологического мировидения в романтическом сознании Лермонтова оформилось пред-

ставление о Петербурге как городе призрачном, ирреальном, с эсхатологическим компонентом.

У Лермонтова Петербург представляется как объект и как субъект исследования, в котором происходят фантастические в своей прозаичности события, зреют безумные идеи, совершаются преступления. Как объект исследования город вполне реален и топографичен, передвижения героев конкретны и легко прослеживаются по карте: на углу Вознесенского моста и Екатерининского канала чиновника Красинского сбивает с ног рысак офицера Печорина («Княгиня Лиговская»), на набережной Невы расположился старинный княжеский дом, в котором происходят загадочные события («Сказка для детей») и, наконец, известный гоголевский петербургский адрес – дом в Столярном переулке, в котором поселяется художник Лугин («Штосс»).

Социальное неравенство героев, положенное в основу романа «Княгиня Лиговская», в ходе повествования развивает две главные линии, которые, пересекаясь, контрастируют и дополняют друг друга: «партию» Печорина и связанную с ним жизнь блестящего аристократического Петербурга и «партию» Красинского, представляющую столичный город с неприглядных окраин, доходных домов с грязными лестницами, чердаками и городской беднотой. Однако лермонтовский чиновник, в отличие от гоголевского, представлен эскизно: он отчасти переписчик, отчасти мечтатель («ибо все чиновники мечтают!») [2, 380]. В страстном протесте «маленького человека» против социальной несправедливости слышится не столько поприщинское уязвленное дворянское самолюбие и желание возвыситься, чтобы затем пренебречь обществом, сколько стремление войти в круг тех, кто наслаждается на жизненном пиру. Такая трактовка образа «маленького» петербуржца, по мнению Б.В. Неймана, отдаляет Красинского от скромных обликов гоголевских чиновников, «приближая его скорее к героям Бальзака», стремящихся победить город и мир [3, 139].

Как и в гоголевских петербургских повестях, в «Княгине Лиговской» присутствует рассказчик, чья доверительная интонация рассчитана на близкую ему аудиторию. Тонкие психоаналитические замечания о петербургской жизни – столичном обществе, театре, бале, о дамах, нравах и репутациях – свидетельствует об авторском глубоком и серьезном подходе к изображе-

нию окружающей действительности. В романе Лермонтова ощущается явная ориентация на устную речь, тяготеющая к сказовой манере изложения. В тексте рядом с авторским спокойным тоном повествования вроде «свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю: свету нужны французские водевили и русская покорность чуждому мнению» [2, 382], мы встречаем полные иронии восклицания рассказчика: «если выйдет портрет похож, то обещаю идти пешком в Невский монастырь – слушать певчих!..» [2, 396] или «Но зато дамы...о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!..» [2, 438], напоминающие восклицания гоголевского рассказчика в «Невском проспекте». Однако если Гоголь вводит рассказчика, воплощающего особую логику городского массового сознания, то Лермонтов, используя этот же прием, вовсе не стилизует чужой индивидуальной и социальной манеры повествования. Лермонтову более близок аристократический круг Печорина, его взгляд на окружающий мир и героев исходит именно из этих рядов, но это взгляд человека, оценившего свет «в настоящую его цену». Гоголевская калейдоскопичность лиц на Невском проспекте откликается у Лермонтова в описании бала у баронессы Р., когда, перечисляя дамские прелести, он намеренно смешивает естественное с искусственным, создавая тем самым ощущение кажимости: гоголевское «все не то, чем кажется» дополняется лермонтовским «чудеса природы и чудеса модной лавки, ...волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые напрокат из лавки...» [2, 438]. Итак, обманчивость в петербургском мире является первой чертой, отмеченной Лермонтовым в процессе создания образа столичного города с мифологическим подтекстом.

Отголоски мифологемы «Москва-Петербург» (Э. Ло Гатто), сформировавшейся в послепетровскую эпоху, встречается в лермонтовском романе, когда на обеде у Печориных зашел разговор о двух столицах. Мнение дипломата-псевдопатриота о том, что в Петербурге, родине отечественного просвещения, сосредоточены жизнь и будущие надежды, противопоставлено суждение героини романа, являющее собой взгляд из Москвы: «...здесь все так холодно, так мертво... Говорят, что ввехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно» [2, 416].

В подтверждение своих впечатлений княгиня ссылается на мнение городского населения, к которому присоединяется и автор: «Многие жители Петербурга, прошедшие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагоприятной здешней земли, закрадывается в душу, приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце не способно к энтузиазму, ум к размышлению» [2, 397]. Лермонтовское ощущение некоего сверхъестественного воздействия Петербурга на человека, подавляющего его волю и чувства, способствовало установке писателя на восприятие города как фантастического, окутанного мифологическими намеками и ассоциациями.

Неопределенность, кажимость человеческого бытия в городе, наполненном ирреальными видениями и потому уже превратившемуся в призрак, укрепляло в Лермонтове мысль о неминуемой гибели северной столицы. Причем

специфика петербургского ландшафта, крайнее местоположение, близость к воде способствовали фольклорному представлению о неминуемой гибели города в библейской интерпретации – от наводнения. Как вспоминал В.А. Соллогуб, «Лермонтов любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого поднималась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия» [4, 211–212]. Рисунки эти, к сожалению, утраченные, исследователь живописи поэта Н. Пахомов определил как «виды наводнения в Петербурге» [4, 211]. Безусловно, тема петербургского наводнения 1824 года, столь глубоко развитая в пушкинском «Медном всаднике», интересовала и Лермонтова. Однако, как справедливо считает Ю.М. Лотман, виды разъяренной стихии следует понимать глубже, сквозь призму библейской мифологии: «речь идет об эсхатологических картинах гибели города, а не об видах наводнения» [5, 31]. Таким образом, в творчестве Лермонтова находит свое воплощение основной миф петербургского текста – «текст-код», сложившийся еще в фольклорной традиции XVIII века – эсхатологический миф о гибели города.

Принятая Лермонтовым установка на эсхатологическое восприятие проявляется в том, что в холодной тусклости столичного города постепенно стираются черты реального человеческого бытия и определяются приметы царства мертвых, в котором встречаются inferнальные силы. В незаконченном произведении «Сказка для детей» появляется некий городской демон, наблюдающий порочность петербургской жизни и условность человеческих отношений, прикрытых внешним блеском и благочинностью. Автор рисует, по мнению Н.П. Анциферова, «лучший романтический пейзаж Петербурга» [6, 88] в современной литературе, однако чувствуется что-то греховное в этой умиротворенной картине спящего города в таинственном свете белой ночи. «Везде обман, безумство иль страданье» – заключает лермонтовский демон, посетивший столицу [7, 588].

Входя в мир духовно-культурной сферы столичного города, Лермонтов обращается к бытующей в XVIII веке мифологеме «Северная Пальмира», прославляющей блеск и пышность столицы в минувшем столетии. Свидетелем этой «боярской поры» выступает старинный княжеский дом на набережной Невы, превратившийся, скорее всего, в привидение прошлого или в дом с привидениями («разрытой могилой... воздух там дышал. И в зеркалах являлись предметы Длинные и бесцветные, одежды Какой-то мертвой дымякою; и вдруг неясный шорох слышался вокруг: То загремит, то снова тише, тише...» [7, 590]. Авторское представление двух миров, двух эпох истории Петербурга объединяется идеей греховности города и его жителей. Довершает общую картину мифологическое противопоставление неба земле, исходящее из славянских представлений о небе как священном храме и земле как средоточении суетной жизни.

Самым «петербургским» произведением писателя является незаконченная повесть «Штосс». В ней все насыщено Петербургом, начиная с положенного в основу фабульного центра городского анекдота о бедной девице Штосс, выигравшей в лотерею почти полмиллиона [8, 105] и заканчивая мелкими деталями и ассоциациями, довершающими общий колорит петербургской действительности. Лермонтов строит свою повесть на приеме «двойной мотивировки», где, по мнению В.Э. Вацура, «естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах и читателю подсказывали выбор – обычно в пользу второго» [9, 237]

– прием, характерный для готических романов. История главного героя повести – художника Лугина – никак не укладывается в естественное восприятие. Он повинуетя некоему голосу, постоянно повторяющему какой-то городской адрес, снимает названную квартиру, где в полночь к нему является привидение и предлагает сыграть в штосс. Эта поистине фантастическая история происходит на фоне петербургской действительности, в одном из больших доходных домов городской окраины, описание которой выдержано в духе типичных «физиологий» будущей натуральной школы, на что уже обращалось внимание в литературоведении.

Петербургская специфика проявляется в климатическо-метеорологическом субстрате: сырость, отсутствие солнца, постоянный туман, придающий «отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет» [10, 597]. Желтый цвет также присутствует в колористике Лермонтова: герою «вот уже две недели, как все люди кажутся желтыми, и одни только люди!.. все остальное как и прежде; одни лица изменились...» [10, 595].

Важными маркерами петербургского текста являются числа. Два месяца или шестьдесят дней, как Лугин вернулся в Петербург, символизируют собой рок. А месяц – тридцать дней – или, точнее сказать, ночей карточной игры с призраком являют собой «символ насильственной смерти» [11, 166]. Между этими числами стоит еще одно – двадцать семь: именно такой номер квартиры в доме титулярного советника Штосса. По мнению И. Поливки, число двадцать семь истолковывается как «три раза по девять, тридевяты или, точнее, тридевятое царство» [12, 219] – мир волшебный и противопоставленный тому, где живет герой, то есть «царство смерти», маркером которого выступает золотая окраска и золото вообще [13, 47, 264]. Войдя вслед за дворником в двадцать седьмую квартиру, Лугин отмечает: «Старая пыльная мебель, некогда позолоченная», стены обтянуты обоями, «на которых изображены были на зеленом грунте красные попугаи и золотые лиры», «в простенках висели овальные зеркала с рамками рококо» и, наконец, на стене поясной портрет человека, державшего «золотую табакерку необыкновенной величины» пальцами, унизанными «множеством разных перстней» [10, 600].

Петербургский текст в повести «Штосс» обретает совершенно новые очертания с помощью образов «вещного мира». Все, что Лугин обнаруживает в этой квартире, принадлежит старой, ушедшей эпохе, что вводит в текст уходящие в историю предметы материальной культуры. Одними из вещных доминант являются зеркало и портрет. Как известно, образ зеркала связан со смертью, потусторонним миром, откуда и является к Лугину привидение. Что касается портрета, завораживающего своей сверхъестественной силой, то у Лермонтова в этом было немало предшественников. Однако ни у Гоголя («Портрет»), ни у Гофмана («Серапионовы братья», «Зловещий гость», «Эликсир сатаны», «Ошибка»), ни у Метьюрина («Мельмот Скиталец») не встречается такой неожиданный поворот в трактовке этой темы, как в «Штоссе»: здесь в контакт с человеком вступает не оживший портрет, а постаревший его оригинал, некогда умерший и превратившийся в призрак.

Героя удивляет не столько появление привидения, сколько его предложение «прометать штосс», то есть, сыграть в фараон. Мотив игры с призраком становится центральным, карты приобретают черты универсальной модели – Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи (ср. «Пиковая дама» Пушкина). Игра Лугина с привидением напоминает бред, ведущий к безумию и к смерти. Вглядевшись в то, что держит в банке старик-призрак, и, поразившись чертами «чуждого и божественного видения» – дочери старика – Лугин решает сыграть до тех пор, пока не выиграет: «Если это привидение, то я ему не поддамся» [11, 605]. Однако каждая игра заканчивается неизменным проигрышем Лугина, который, наконец, на что-то решился.

Исходя из лермонтовских набросков («Доктор; окошко...» [10, 642] очевиден трагический конец (мифологическая символика чисел и постоянные ассоциации тому способствуют). Однако не следует забывать и об участии города в трагическом финале этой истории. «Как известно, – замечает В.Н. Топоров, – Петербург – единственный из крупных городов, который лежит в зоне явлений, способствующих возникновению и развитию психофизиологического «шаманского» комплекса и разного рода неврозов» [1, 19]. В начале произведения мы узнаем, что Лугин два месяца как вернулся из Италии, где лечился от ипохондрии и пристрастился к живописи и что последние две недели лица людей в городе кажутся ему желтыми, а неизвестный голос постоянно наговаривает странный адрес уже несколько дней. Желтая окраска иного мира сверкнула в глаза Лугину, обозначив возможный источник его гибели: человек – лицо – портрет. Вершителем роковой избранности героя выступает сам Петербург, хмурый, мрачный, с густой сетью незнакомых переулков. Указанный адрес – в Столярном переулке – напоминает еще об одной жертве Петербурга – гоголевском Поприщине, по пути которого Лугин идет как в буквальном, так и метафорическом смысле – к безумию. Именно в Петербурге у героя обостряется психическая болезнь, которая подталкивает его к самоубийству. Причем, поселившись по указанному адресу, он вступает в какой-то срединный мир, в котором для него стираются границы временных реалий и мир мифологический, ирреальный кажется более жизненным, чем мир эмпирический, вещественный.

Думается, что в своей незавершенной повести Лермонтов, как и Гоголь в «Невском проспекте», показал трагическую обреченность художника-романтика в стремлении к осуществлению идеала. В произведении символическо-фантастическая идея развернута на конкретном жизненном материале, и столкновение мечты с действительностью приводит к катастрофе. Эта действительность, петербургская, была неприемлема для романтического сознания Лермонтова, которое в процессе постижения сущности столичного города эволюционировало от идущего из фольклорной традиции XVIII века предсказания гибели в духе библейской эсхатологии через осмысление петербургской мифологии («Северная Пальмира», «Петербург-Москва») к представлению столичного бытия как соединения фантастики и городского быта, что позволяло писателю постичь мифологическую специфику петербургского текста.

#### Литература

1. Топоров, В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Труды по знаковым системам. – Вып. XVIII. – Тарту, 1984. – С. 4–29.

2. Лермонтов, М.Ю. Княгиня Лиговская / М.Ю. Лермонтов // Сочинения в двух томах / сост. и комм. И.С. Чистовой. – М.: Правда, 1989. – Т. 2. – С. 380–442.
3. Нейман, Б.В. Лермонтов и Гоголь / Б.В. Нейман // Уч. зап. Московск. ун-та. Труды кафедры русск.лит. – Вып. 118., Кн. 2. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1946. – С. 124–138.
4. Литературное наследство. – М.: АН СССР, 1948. – Т. 45–46. М.Ю. Лермонтов. – 802 с.
5. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Семиотика города и городской культуры: Петербург: Труды по знаковым системам. – Вып. XVIII. – Тарту, 1984. – С. 30–45.
6. Анциферов, Н.П. Душа Петербурга / Н.П. Анциферов. – Пб.: Изд-во «Брокгауз-Ефрон», 1922. – 227 с.
7. Лермонтов, М.Ю. Сказка для детей / М.Ю. Лермонтов // Сочинения в двух томах / сост. и комм. И.С. Чистовой; вступ. ст. И. Л. Андроникова. – М.: Правда, 1988. – Т. 1. – С. 585–593.
8. Герштейн, Э.Г. Судьба Лермонтова / Э.Г. Герштейн. – 2-е изд. исправл. и доп.: – М.: Худож.лит., 1986. – 351 с.
9. Вацуро, В.Э. Последняя повесть Лермонтова / В.Э. Вацуро // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – М.: Наука, 1979. – С. 223–252.
10. Лермонтов, М.Ю. Штосс / М.Ю. Лермонтов // Сочинения в двух томах / сост. и комм. И.С. Чистовой. – М.: Правда, 1989. – Т. 2. – С. 594–607.
11. Парнов, Е.И. Трон Люцифера: Критические очерки магии и оккультизма / Е.И. Парнов. – М.: Политиздат, 1985. – 303 с.
12. Polivka, Y. Les nombres 9 et 3x 9 dans les contes des Slaves de l'Est / Y. Polivka // Revus des études slaves/ – 1927. – Т. 7. – P. 217–223.
13. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинградск.ун-та, 1946. – 340 с.

УДК 811.161.1'38: 811.161.3'38

## ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ПЕРСОНАЛЬНОСТИ В ИДИОСТИЛЕ Т. ТОЛСТОЙ И Л. ДРАНЬКО-МАЙСЮКА

М.О. Тригук  
(Минск, Беларусь)

*В статье анализируется функционирование личных местоимений со значением второго лица, репрезентирующих в художественном тексте функционально-семантическое поле персональности.*

Функционально-семантическое поле персональности включает в себя все возможные связи и отношения участников обозначаемой ситуации с участниками акта речи, что передается разноуровневыми языковыми средствами. В художественном тексте употребление различных указаний на лицо достаточно неравномерно. Так, тексты Т. Толстой и Л. Дранько-Майсюка насыщены указаниями на второе лицо, хотя обычно данные местоимения ограничены в употреблении рамками диалога. Как отмечает Р.О. Якобсон, «лицо характеризует участников сообщаемого факта по отношению к участникам факта сообщения. Так, первое лицо свидетельствует о тождестве участника сообщаемого факта с активным участником факта сообщения, а второе лицо – о его тождестве с реальным или потенциальным пассивным участником факта сообщения, т. е. с адресатом» [1, 100]. Употребление местоимений второго лица в речи повествователя оценивается нами как экспрессивное, т.к. нарушает их традиционное употребление как средства обращения или указания на собеседника в обращенной друг к другу речи персонажей.

Местоимение *ты* отличается большей частотностью в идиостиле Л. Дранько-Майсюка, однако и в идиостиле Т. Толстой оно становится ярким знаком авторской интенции, обладающим особой экспрессивностью для читателя. В отличие от соотносимой формы *вы*, местоимение *ты* не является этикетной формой вежливости, что демонстрирует читателю намерение повествователя, а точнее, стоящего за ним автора, выступать в роли друга. Образ повествователя, сближающийся с образом автора, возникает в речи повествователя Т. Толстой при мысленном обращении к персонажу, оформляющем размышления повествователя: *Ты побродишь без мыслей по опустевшему дому, а потом воспрянешь, расцветеши, оглядишься, вспомнишь, отгонишь воспоминания, возжаждешь и привезешь – для помощи по хозяйству –*

*Вероникину младшую сестру, Маргариту, такую же белую, большую и красивую. Кто ты, дядя Паша?..* [2] В структуре риторического вопроса местоимение *ты* становится знаком коммуникации, который позволяет читателю оценить описываемые события не на упрощенно-бытовом уровне, а в философском контексте вопроса о смысле жизни. Дейктическая функция местоимений позволяет автору дать возможность читателю самому ответить на поставленные вопросы, не сообщая своей точки зрения. В результате возникает размышляющий образ повествователя, близкий образу автора.

В идиостиле Л. Дранько-Майсюка местоимение *ты* функционирует несколько иным образом. Так, местоимение второго лица используются как замена местоимений третьего лица, выступая в качестве авторского способа расстановки смысловых акцентов: *Я апавядаю, але ты не слухаеш, і не глядзіш на мяне, і не адчуваеш майго шалёнага спакою. Прагну, каб ты высока ацаніла маё ідылічнае донжуанства, якое ці не на самы надзейны доказ таго, што я – жыву! Ты просіш віна, і я частую цябе, але не таму, што мне хочацца, каб ты піла, а толькі таму, што мне надабаецца, калі твае вусны пахнуць віном* [3]. Обладая значением активного субъекта действия, местоимение *ты* имплицитно оценивается читателем как член оппозиции *я / ты*, выводя в плоскость восприятия читателя любовный конфликт. Сходное употребление наблюдается и в идиостиле Т. Толстой как иллюстрация конфликта девочки и школьной администрации: *И ты тоже...* [4]

Кроме того, характерной чертой идиостиля Л. Дранько-Майсюка является замена местоимения *я* местоимением *ты*, которая позволяет передать личный опыт как повествователя как отстраненный от него: *Ты адчыніў акно і ўбачыў унізе адкрытую тэрасу, – ярка-белы квадрат, – выстуджаную дажджом і застаўленую лёгкай мэбляй. Ці трэба казаць, што ты адпачыў – уагодзіў самага сябе?* [5] При таком употреблении усиливается